

ACTA UNIVERSITATIS LODZIENSIS

FOLIA GERMANICA 8, 2012

*Włodzimierz Wiśniewski****FRIEDRICH SCHLEGELS WEG ZUR „NEUEN MYTHOLOGIE“.
EINE ANTHROPOLOGISCH-ÄSTHETISCHE UNTERSUCHUNG**

Die vorliegende Analyse unterscheidet sich von den in der Literatur- und Kunstgeschichte eher überwiegenden thematischen Auffassungen. Es ist durch das Objekt dieser Untersuchung vielfach erzwungen worden. Die tradierte hermeneutische Praxis, die auf Ideengeschichte konzentriert ist, bevorzugt eine Methode, die sich die weltanschaulichen Wiedererkennungsversuche zum Ziel der Untersuchung setzt. Thematische Ausdifferenzierungen betreffen z.B. spätrömantische Versuche der Remythisierung. Sie gründen sich auf die Rückgewinnung des archaischen Verlorenen Paradieses und beruhen meist auf inhaltlichen Identifikationen. Dieser restaurativen Linie steht eine progressive, frühromantische entgegen, in der die ästhetische und sprachliche Rekonstruktion des Mythos zum ersten Mal unternommen und problematisiert wird. Friedrich Schlegel suchte im Mythos die Utopie des Ästhetischen, das nur in dem Maße erfolgreich sein könnte, indem er das Ästhetische vom historischen Denken, von der philosophischen d.h. auch geschichtsphilosophischen Begründung abkoppelte. Mythologische Geltungsansprüche seiner „neuen Mythologie“ sind in einer Wirklichkeit verankert, die zwar geschichtlich und kulturell geprägt ist, aber nicht und gar nicht als das Produkt geschichtlicher und kultureller Bedingungen und Einflüsse interpretiert werden können, d.h. ihr Charakter ist geschichts- und kulturübergreifend. Philosophische, theologische und geschichtsphilosophische Deutungen vernebeln die ästhetische Wertigkeit des Mythos, anstatt sie zu erhellen. Diese wird klar, wenn der ästhetische Status, auch des erinnerten Mythos, in seiner jeweiligen Gegenwart rekonstruiert wird. Kunst und Poesie werden in diesem Fall nicht als Funktionen der geschichtsphilosophischen Wahrheit benutzt – sie besitzen einen autonomen Charakter, der mit der poetologischen Bewusstseinsform kompatibel ist. Die hier thematisierte poetologische Bewusstseinsform resultiert aus dem kontingenten, zeitlosen Bewusstsein. Indem real- oder literaturgeschichtliche Kategorien für die endliche Bewusst-

* Dr. Włodzimierz Wiśniewski, Lehrstuhl für Literatur und Kultur Deutschlands, Österreichs und der Schweiz, Universität Łódź.

seinsform als Beweisführung erscheinen, die von der einseitigen ideologischen Begrifflichkeit geprägt sind, treten im Falle des unendlichen Bewusstseins subjektorientierte Zeitkategorien wie Situation, Gegenwart oder das transzendente Subjekt auf. Die endliche Bewusstseinsform erfordert als Ausdrucksmittel die vorgegebenen endlichen Formen, die unendliche hingegen – die formlosen und nicht vergänglichen. Der Standpunkt der ersten ist dualistisch, der Standpunkt der zweiten einheitlich. Das künstlerische Produktionsvermögen und die schöpferische Freiheit rückten das frühromantische poetologische Selbstbewusstsein ins Zentrum samt der Selbstgenügsamkeit der künstlerischen Reflexion über den künstlerischen Produktionsakt. Der frühromantische Autor löst sich endgültig vom Konzept der Mimesis und gibt sich der Poiesis hin, indem er zum Verbündeten des Schöpfungsprozesses wird. Schlegels frühromantischer Versuch, eine radikal moderne Poesie und Poetologie zu entwerfen, trägt zur Eröffnung des Diskurses der Moderne bei. Im späten 19. Jahrhundert wurde er bei Baudelaire, Rimbaud und Nietzsche wieder aufgenommen und im 20. Jahrhundert von den Surrealisten und der modernen Bewusstseinsliteratur fortgesetzt.

Schlegels ästhetische Theorie der „neuen Mythologie“ hat einen revolutionären Charakter. In der *Rede über die Mythologie* wird von der „großen Revolution“ (Schlegel 2005, S. 192), von dem „Geist jener Revolution“ (ebd.), und von der „ewigen Revolution“ (ebd., S. 197) gesprochen. Aus diesem Grund sei zuerst kurz auf die Frage eingegangen, in welchem Beziehungsverhältnis die Phasen der Entwicklung Schlegels ästhetischer Überlegungen zur Großen Französischen Revolution stehen. Zwischen den beiden Strömungen, der „politischen“ und der „literarischen“ Revolution gibt es verwickelte Beziehungen (vgl. Bohrer 1994, S. 8–31). Es wird sich zeigen, dass Schlegels eigene politische Erfahrung der Französischen Revolution von Beginn an überhöht und mit ästhetischen und imaginativen Präferenzen verbunden war, bis sie in der utopischen Überbietung gipfelte, in der die Institutionen „Revolution“, „Menschheit“ und „Staat“ durch die „neue Mythologie“ ersetzt werden (vgl. hierzu Wiśniewski 1999 S. 31ff.). Schlegel entwickelt sein Revolutionsverständnis vom Engeren zum Weiteren, von der Geschichtsphilosophie zur Mythologie.

Sein frühes geschichtsphilosophische Programm findet seine umfassende Formulierung im *Studium-Aufsatz*. Die ästhetische Metaphorik wird hier an den politischen Sinn gebunden und steht im funktionalen Verhältnis zu der schon manifest gewordenen Bedeutung. Man kann dabei auch die Ähnlichkeit der Argumentation zwischen dem *Republikanismus-Versuch* (politischer Diskurs) und dem *Studium-Aufsatz* (ästhetischer Diskurs) beobachten. Schlegel hält sich an eine bildungsgeschichtlich argumentative Theorie, die mit der Schiller'schen Geschichtskonstruktion verwandt ist. Das Paradigma der Revolution wird mit dem zentralen Begriff der ‚Tugend‘ ästhetisch überboten. Der Mensch muss ästhetisch werden, bevor er sittlich wird, er muss sich mittels der Ästhetik moralisch über sich selbst erheben. Der romantische Revolutionär will durch

theoretische Kultur jene praktischen Ziele herbeiführen, die die Revolution angeblich nicht verwirklichen konnte. Im *Studium-Aufsatz* und in den *Athenäum-Fragmenten* wird von der Vermitteltheit, Identität und Kontinuität aller Dinge – auch des Ästhetischen – ausgegangen. Das Ästhetische wird geschichtsphilosophisch begründet. Seine Intersubjektivität beruht auf dem Paradigma der „Idee“ beziehungsweise der Institution; dies ist die Intersubjektivität der Vernunft. Das war damit verbunden, dass die erste Phase der Französischen Revolution noch im Zeichen der Vernunft stand. Die weiteren gewalttätigen Folgen der revolutionären Ereignisse musste man wohl als Hinweise dafür nehmen, dass es illusionär gewesen wäre, auf gesellschaftliche und politische Umwälzungen zu hoffen. Die einzelnen Triebkräfte der menschlichen Natur und die im Menschengeschlecht wirkenden terroristischen Antriebe kommen in der weiteren Phase der Revolution zum Vorschein. Man beginnt zu zweifeln, dass der Fortschritt immer das Bessere bringe. In dieser Phase der Revolution wächst Schlegels Skepsis gegenüber der kritischen Geschichtsphilosophie. Er erkennt die Unzulänglichkeit der konventionellen Geschichtsmodelle: weder die lineare Progressivität noch das „System des Kreislaufes“ (Schlegel 1967, Bd. 1, S. 631) sind imstande, universelle Geschichte in der teleologischen Beurteilung zu erklären. Sie drängt denn auf Evidenz, die sich nicht einstellen kann. Schon im *Studium-Aufsatz* akzeptiert Schlegel nicht die Form der ästhetischen Diktatur und sucht sie in eine neue Objektivität zu transformieren. Von ihm wird diese Objektivität als ein „Organ“ (ebd., S. 272) der ästhetischen Revolution bestimmt. Dank diesem „Organ“ kann das Schöne einmal universal werden; dann braucht es nicht länger die Herrschaft eines diktatorisch-ästhetischen Urteils und seiner „Zurechtweisung“ (ebd., S. 272) zu sein. Obwohl Schlegel gegen Ende des Aufsatzes glaubt, sein Programm sei „weit entfernt von den diktatorischen Anmaßungen“ (ebd., S. 353f.), zielt er auf eine ästhetische Theorie, die im Grundkonzept noch unter der Herrschaft der von ihm kritisierten teleologischen Grundsätze steht (vgl. hierzu Jauß 1970, S. 90–94).

Die Inkonsequenz der geschichtsphilosophischen Argumentation signalisiert die nächste Phase der utopischen Überbietung der Französischen Revolution. In der Schrift *Über die Grenzen des Schönen* von 1795 konstatiert Schlegel die Ohnmacht der geschichtsphilosophischen Vernunft, die nicht imstande ist, zuverlässige Kenntnisse über die Zweck-Mittel-Relation zu geben, die eine erfolgreiche Zusammensetzung der Elemente garantiert hätte. Denn: „So viel weiß die Wissenschaft und die Geschichte nicht“ (Schlegel 1967, Bd. 1, S. 359). Die Revolution konnte nicht mehr politisch aktualisiert werden, sondern sie wurde als gescheiterte Utopie erklärt. Für Schlegel aber ist die politische Revolution nur ein geschichtsphilosophisch bedeutsames Zeichen, ein „glücklicher Anstoß“ (ebd., S. 362) für revolutionäre Veränderungen im kulturellen Bereich, der Anstoß zum Mentalitätswandel, zum Paradigmenwechsel, der den rationalistischen Geist zurückdrängt. Die Revolution, der Schlegel in seinen Frühschriften

so emphatisch das Wort redet, gewinnt immer mehr an einem entmaterialisierten und spirituellen Charakter. Die Französische Revolution ist für Schlegel im Hinblick auf die Gestaltung der Poesie nur in ihrer kontingenten Dimension relevant. Für seine neue Betrachtungsweise ist die Kategorie des plötzlichen Umschlags, die das Ereignishafte der Kunst konstituiert von Bedeutung. Die Kenntnis der politischen, ideologischen und kulturellen Dynamik in Frankreich zwischen 1789 und 1794 ermöglicht, die spezifischen Bezüge erklären zu können, die zwischen der „neuen Mythologie“ und der Revolution bestehen. Michel Vorelle hat als ein wichtiges metaphorisches Verständnismodell der Französischen Revolution die schöpferische Macht der Jetzt-Punkte, den „plötzlichen Umbruch“ genannt, um die revolutionäre Unmittelbarkeit zu erklären (vgl. Vorelle 1985). Daniel Arasse hingegen hat am Beispiel des wirkungsmächtigsten Merkmals der Revolution als Geschehen, d.h. am Beispiel der Guillotine, den Ereignischarakter des ‚schrecklichen Augenblicks‘, einer neuartigen Unmittelbarkeit erläutert (vgl. Arasse 1988). Geschichte wird hier nicht im Zeitkontinuum des historischen Gesetzes interpretiert, sondern sie wird als vulkanischer Abgrund gesehen. Nicht etwa an den revolutionären Reden studiert Schlegel das neue Paradigma der literarischen Kunst, sondern an der Revolution selbst, an ihrer Sprache,

die sich durch programmatische Ereignisse ausdrückt [...]. Das Schafott, die dem Volk präsentierten Feinde des Volkes, die Köpfe, die man rollen lässt, nur um zu zeigen, die Gewissheit – die Emphase – der Nichtigkeit des Todes – all das konstituiert keine historischen Fakten, sondern eine neue Sprache: das spricht für sich, und es ist sprechend geblieben (Blanchot 1987, S. 113).

Für die Entstehung des emphatischen ‚Verzeitlichungsmotivs‘ (vgl. Bohrer 1983a, S. 67) das „plötzlich und unbegreiflich wie ein Fund ins Dasein“ (Schlegel 1967, Bd. 1, S. 44) tritt, ist der Stil oder die Wahrnehmung plötzlicher, die Kontinuität, die Zeit unterbrechender Jetztpunkte das eigentlich Entscheidende. Nicht also im Zeitkontinuum, sondern im Riss und Bruch erblickt Schlegel das konstitutive Element der neuen Poesie. „Das Jetzt der Erkennbarkeit ist der Augenblick des Erwachens“ – notiert Walter Benjamin (1982, S. 1250) in diesem Zusammenhang. Diese Verzeitlichungsmomente können ein positiver Faktor auf dem Wege zur „neuen Mythologie“ sein. Sie stellen eine Situation dar, in der die Jetztpunkte aus ihr selbst gedeutet werden und nicht unter derivativem Aspekt der Vergangenheit oder der Zukunft stehen. Diese Beobachtungen führten Schlegel auf die Mysterien der mythologischen Zeit zurück. Dank dem Phantasma „Revolution“ konnte in der romantischen Moderne ein spezifisches Momentbewusstsein – das sich der zeitlichen Ordnung entzieht – aktualisiert werden. Solange die Ästhetik und Poetik den teleologisch-geschichtsphilosophischen Kategorien untergeordnet sind, solange sie am „Geist der unglücklichen Geschichte“ (Schlegel 1967, Bd. 1, S. 273) partizipieren, können sie den archi-

medizinischen Punkt nicht finden. Bewusstwerdung des ereignishaften Charakters der Literatur kann zur Bewusstwerdung ihrer selbst führen. Das ist ein unerschöpflicher Akt, der nach Schlegel das Wesen der Literatur begründen soll. Die Reduktion einer kontinuierlich fortschreitenden Zeit auf die Zeitmomente, ihre Loslösung aus dem Zeitkontinuum gleicht der mythologischen Zeit, in der man jegliches Bewusstsein der Zeitlichkeit verliert. Eine Art trunkener Einheit mit der Weltsubstanz, mit dem Geheimnis des schöpferischen Seins entsteht durch die dionysische Wiedervereinigung in der Tiefenstruktur des Gefühls, die nun durch die Kunst bewerkstelligt werden kann. Es ist eine sich auf „Magie“ und „Mysterien“ berufende autonome Poetologie, wie sie in der *Rede über die Mythologie* entwickelt wird. Die Erschütterung des Vertrauens in ein aufgeklärtes Denken, das unfähig ist, die Tiefe des Lebens zu erfassen, veranlasste Schlegel dazu, die Imagination auf die nicht sprachlichen Räume einzustimmen. Es ist der Mythos, der das vom Logos nicht Erfassbare sagen will. Dann gehört die Poesie in den mythischen Bereich. „Denn Mythologie und Poesie, beide sind eins und unzertrennlich“ (Schlegel 2005, S. 191).

In diesem Zusammenhang kann man von drei anthropologisch bedingten Bereichen sprechen, deren Ausdifferenzierung helfen kann, die mythologische Kunst besser zu verstehen. Es sind die drei grundlegenden Bereiche: der unbewusste, der ichbewusste und der überbewusste oder entsprechend: der prärationale, der rationale und der transrationale (vgl. hiermit Wiśniewski 2009, S. 123f.). Der erste Bereich ist z.B. in den dionysischen Mysterien der spirituellen Sinnlichkeit gegenwärtig. Der zweite beinhaltet prosaische Alltagskultur des Rationalismus, es ist die Welt der Nützlichkeit, des Arbeitseifers, des geheimnislosen Behagens und des Historismus. Es ist die Welt der Platitude, die die Romantiker so sehr verabscheuen. Zum dritten überbewussten Bereich gehört vor allem die Mystik, mit ihren transrationalen Bewusstseinszuständen, auf die Schlegel in der *Rede über die Mythologie* so oft rekurriert. Die beiden extremen Bereiche sind die Grundlage der „neuen Mythologie“, die das Ekstatische der Kunst konstituieren. Das äußert sich als schwarze gnostische Unterminierung und als mystische Überbietung des Alltags, als dunkle und als helle Ekstase, als eine Göttlichkeit von unten und eine Göttlichkeit von oben. Die lebensstüchtige und konsensfähige Mitte des Lebens aber wird hier jedes Mal verlassen. Dieses ekstatische Element in der Kunst ist nur eine Beifügung. In beiden Bereichen steckt ein Mehrwert, der die Antriebe ins Realitätstüchtige, Politische und Moralische hinter sich lässt. Es ist der Mythos, er lebt in den nicht sprachlichen Räumen, in denen ein „Überschuss des Ästhetischen Potentials“ (Bohrer 1983b, S. 7) zum Ausdruck kommt. Dieses ästhetische Potential ist nicht mit wissenschaftlicher Rationalität und politischer Vernunft, sondern mit dem mythischen Bild kompatibel. Da die Erfahrungen in diesem Bereich nicht in Ideen, Begriffen oder Ansichten eingefangen werden können, also sprachlich kaum darstellbar sind, sind die Schriftsteller gezwungen zwecks ihrer Darstellung zu aporetisch-

paradoxen Mitteln zu greifen, um ihren schöpferisch-intuitiven Voraussetzungen gerecht zu werden. Paradox ist auch der Umstand, dass ihre Darlegung selbst zu einer „neuen Mythologie“ werden soll (vgl. Bohrer 1983a, S. 58). Da beide Bereiche auf eigene Weise unpersönlich sind, erscheinen sie leicht als ähnlich oder sogar identisch. Bei vielen Autoren der literarischen Moderne und auch bei Friedrich Schlegel liegt Unklarheit bezüglich der Natur dieser Bereiche vor. In der *Rede über die Mythologie* wird von dem „grauen Altertum“ (S. 192) gesprochen, andererseits wird von der „Mystik“ (S. 196), dem „Mystizismus“ (S. 196), dem „Höchsten“ (S. 194) und von dem „milden Widerschein der Gottheit“ (S. 194, alle Zitate: Schlegel 2005) im Menschen die Rede. In beiden Bereichen gerät die Vernunft ins Taumeln. Das Bewusstsein wird zur Phantasie, der die Sprache in Form des ästhetischen und literarischen Ausdrucks zu folgen versucht. Das Objektive ist jetzt nicht mehr die naturhafte Objektivität der klassischen Antike, wie im *Studium-Aufsatz*, sondern eine durch das extrem Subjektive transformierte neue Objektivität oder „subjektlose Subjektivität“ (Zeuch 1991, S. 8), die „aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet“ (Schlegel 2005, S. 190) wird. Letzte Begründungskategorie ist hier kein Paradigma der Real- oder Literaturgeschichte; es treten hier extrem subjektive, semantische Zeitmodi, die nicht fähig sind, in die politischen Begriffe einbezogen zu werden. Den beiden Reflexionsformen der extremen Bereiche ist der Modus momentaner Verzeitlichung gemeinsam, der Modus der Zeitdimension der absoluten Gegenwartigkeit, in der die Zeitlichkeit zum totalen Stillstand kommt. Es gibt hier weder Vergangenheit noch Zukunft. Die gesamte Existenz konzentriert sich in einem Punkt, in diesem Moment – hier und jetzt. Ein anderer Faktor der Verzeitlichung ist der Verlust des Ego. Eine neue Realität tut sich auf: eine neue Wesenseinheit wird erzeugt, in der die Aufhebung der Subjekt-Objekt-Beziehung zustande kommt. Alle Fassaden von Kultur und Zivilisation werden abgelegt und man wird wieder zum Teil der Natur. Solche Augenblicke des höchsten Gelingens bezeichnet Nietzsche als ‚Verzückungsspitze der Welt‘. Diese ‚Aufgipfelung‘ in eine Verzückungsspitze rechtfertigt den Sinn der Dichtung und der Kunst (vgl. Wiśniewski 2009, S. 127). Im Mythos, den Schlegel mit dem ästhetischen Akt gleichsetzt, sucht er nach den tiefen Strukturen des Seins, die unveränderlich bleiben und von Raum und Zeit unabhängig sind. Oberflächenstrukturen hingegen sind gesellschaftlich und kulturell konditioniert und dadurch veränderlich. Die Erfahrungen in der historischen Zeit selbst haben Anfang und Ende, die absolute Gegenwartigkeit hingegen bedeutet den Durchbruch zur Unmittelbarkeit der zeitlichen Erfahrung. Die absolute Gegenwartigkeit stellt sich literarisch und ästhetisch dar als epiphaner oder kontemplativer Zeitpunkt. Die „Epiphanie“ oder das „Ereignis“ als Schlegels zentrale Vorstellungsinhalte sind Strukturelemente der selbstreferentiellen Sprache und befinden sich jenseits der gesuchten politischen und moralischen Analogien. Sie sind autonome ästhetische Erscheinungen des revolutionären Bewusstseins.

Um 1799 entwickelt sich in Deutschland eine neue Art der Mythenforschung und dies bewirkt die Neugestaltung des Bisherigen. Der geistige Kontinent des Ostens beginnt an Bedeutung zu gewinnen. Der Orient mit seinen Mythologien, womit vor allem das alte Indien, China und Ägypten gemeint waren, beginnt den Okzident zu übertreffen. Schlegel vertieft sich in diese räumliche und geistige Ferne des Ostens. Das Sehnensuchland der Klassik, der Süden wird zurückgedrängt. Welchen Einfluss die geistigen Schätze des Orients auf die „neue Mythologie“ ausgeübt haben, bezeugt folgendes Zitat aus der *Rede über die Mythologie*:

Aber auch die anderen Mythologien müssen wieder erweckt werden nach dem Maß ihres Tiefsinns, ihrer Schönheit und ihrer Bildung, um die Entstehung der neuen Mythologie zu beschleunigen [...]. Welch neue Quelle von Poesie könnte uns aus Indien fließen [...]. In Orient müssen wir das höchste Romantische suchen (Schlegel 2005, S. 195f.).

Es war Friedrich Schlegel, der den deutschen Kulturkreis mit den „Upansichaden“, mit der philosophisch-theologischen Abhandlung des Brahmanismus bekannt machte. Der mythologisch geweckte Sinn für das Universum ist für Schlegel zugleich ein Schönheitssinn. Die Erfahrung des Unendlichen ist ein belebendes Fluidum für den Künstler und sein Werk, „ein klarer Duft schwebt unsichtbar sichtbar über dem Ganzen“ (ebd., S. 194). Die Teilhabe am Göttlichen setzt nicht die Annahme eines himmlischen Gesetzgebers voraus, vielmehr ist sie die Teilhabe am ewigen Leben hier und jetzt. Der enthusiastische Mensch schöpft alles aus sich selbst „aus der innersten Tiefe des Geistes“ (ebd., S. 191) und wartet „nur auf die Berührung der Liebe“ (ebd.). Es ist die Liebe, die den divinatorisch begabten Menschen durchdringt. Liebe ist für Schlegel ein anderes Wort für Enthusiasmus. Liebe bedeute hier die Hingabe an das Selbst in seiner Ganzheit und nicht an den jeweiligen gefühlhaft beschränkten Erlebnisfaktor. Es ist ein Gefühl, das an die naturhafte Seinsmystik erinnert. Man findet sie bei Herder und dem jungen Goethe, die von der Einheit mit dem „All-Leben“ träumen. Sie steht auch in der Tradition der abendländischen Mystik: Schlegel fand den Mut, diese mystische Erfahrung in seiner *Rede* energisch ins Zentrum zu rücken. So können wir hier von Unterschiedenen und vom „Abgrund“ – ganz im Sinne von Meister Eckhart und Jakob Böhme (und Dionysos) sprechen.¹ Die Unerreichbarkeit dieses vollständig nichtmanifesten Grundes, der rein ist von jeglicher Manifestation, hält Schlegel für einen Dorn im Bereich der Philosophie und der Literatur. Dieser Grund ist für ihn gleichzeitig die Goldader der „neuen Mythologie“. Ähnlich meint dazu Novalis (1960) in einem späten Fragment:

¹ Schleiermachers Reden *Über die Religion*, Novalis' symbolische Behandlung des Physikalischen und nicht zuletzt das durch Ludwig Tiecks Boehme-Studium gesteigerte Interesse für die Mystik, haben Schlegel in dieser Hinsicht gefördert.

Der Sinn für Poesie hat viel mit dem Mystizismus gemein. Er ist der Sinn für das Eigentümliche, Personale, Unbekannte, Geheimnisvolle, zu *Offenbarende*, das Notwendigzufällige. Er stellt das Undarstellbare dar. Er sieht das Unsichtbare, fühlt das Unföhlbare etc. [...]. Daher die Unendlichkeit eines guten Gedichtes, die Ewigkeit. [...] Der Dichter ordnet, vereinigt, wählt, erfindet – und es ist ihm selbst unbegreiflich, warum gerade so und nicht anders (ebd., Bd. 3, S. 685f.).

Der Dichter der „neuen Mythologie“ erreicht dank seiner „divinatorischen Kraft“ (Schlegel 2005, S. 197), durch die hindurch die Macht der Natur sich mitteilt, ein poetisches Bewusstseinsniveau, ohne in der Lage gewesen zu sein, es zu definieren. In diesem Fall stellt sich die Frage, wer nun das Subjekt der „neuen Mythologie“ sei? Bei der „neuen Mythologie“ handelt es sich nicht etwa um eine mehr oder minder einzelgängerische Form, sondern um den kollektiv verbindlichen Ausdruck poetologischer Bewusstseinsform, denn die Mythologie setzt vorbewusste oder überbewusste Gewissheit voraus. Träger dieser Gewissheit ist eine Elite von Künstlern, die vom Gewöhnlichen abgesetzt ist. Der Künstler, der seine Mitte gefunden hat, wird zum Mittler.² Diese Gewissheit kann von denjenigen erfahren und überprüft werden, die sich wirklich in diesen Bereich transformieren und nicht lediglich bei den gedanklichen Konzepten und Ideen bewenden lassen. Hier gibt es keine subjektive Freizügigkeit: eine falsche Interpretation mythologischer Gewissheit würde von einer Wirklichkeit zurückgewiesen, die zwar subjektiv, aber sehr real und legitim ist. Ludovico, der Erzähler der *Rede über Mythologie*, äußert die Meinung: „daß die Kraft aller Künste und Wissenschaften sich in einem Zentralpunkt begegnet“ (ebd., S. 199) und schlägt vor, aus der Mathematik und Physik die „Nahrung für Enthusiasmus zu schaffen“ (ebd.). Dem entspricht auch die Formulierung von Novalis (1960, Bd. 1, S. 282): „Die Poesie will vorzüglich [...] als strenge Kunst getrieben werden.“

Schlegels ästhetische Theorie lässt die universalistische Barriere hinter sich. Er suchte im Mythos die Utopie des Ästhetischen, die sich von der geschichtsphilosophischen Beglaubigung verabschiedet. Seine Konversion von einer ‚Philosophie der Kunst‘ zu einer ‚Ästhetischen Theorie‘ resultiert daraus, dass er die absolute Fokussierung auf die ästhetischen Phänomene wagte, auf das Andere und Besondere, auf „das höchste Heilige“, das – „namenlos und formlos“ „im Dunkel dem Zufall überlassen“ (ebd., S. 190) wurde.

Die Utopie der „neuen Mythologie“ enthüllt sich als reine Poetologie. Die referentiellen und weitgehend ideologischen Zeichensysteme werden von einer modernen, nicht referentiellen Metaphorik ersetzt. Obwohl die anthropologischen Elementarien darin eine bedeutende Rolle spielen, beschreibt Schlegel

² Die Aufgabe des Dichters erinnert hier an die Funktion der Priester im mittelalterlichen Bild der „Drei Ordnungen“: Bauern – Krieger – Priester. Die Priester (in unserem Fall die Dichter) kümmerten sich darum, dass die geistigen Energien im Irdischen herumgingen.

die „neue Mythologie“ durch poetologische Charakteristika. Eine spezifische Metaphorik des poetischen Bewusstseins ist von inhaltlicher Referenz unabhängig. Metaphern wie etwa „das künstlichste aller Künste“ (ebd., S. 190), „künstlich geordnete Verwirrung“ „die reizende Symmetrie von Widersprüchen“, der „wunderbare ewige Wechsel vom Enthusiasmus und Ironie“ und „die Arabeske“³ (alle Zitate: ebd., S. 195) können nicht als Zeichen für eine bewegte Realität außerhalb des Textes gelesen werden. Sie drücken nicht die formale Beziehung zwischen dem Zeichen und dem bezeichneten Gegenstand oder Sachverhalt in der außersprachlichen Wirklichkeit aus. Es geht also nicht um die Abbildung der realen Wirklichkeit in den romantischen Metaphern, sondern um den romantischen Stil als mythologisches Ereignis selbst. Die Kategorien des „plötzlichen Umschlags“, des Ereignishaften, verleiten Schlegel zu der Poetik der Fragmente, die der Erfassung der einzelnen Gedankenblitze dienen, der explosiven Momente des Risses und Bruches im poetischen Bewusstsein, in denen sich die Wahrheit kundtut, die sich jedweder Systematisierung entzieht. Kein vorgezeichnetes Prinzip beherrscht sie; sie sind individuelle der Augenblicksstimmung entsprungene gedankliche Blitze. Es ist nicht einmal möglich, die Charakteristika der „neuen Mythologie“ artikulieren zu können. Durch das Genie des Künstlers hindurch teilt sich die Macht der schöpferischen Natur mit. So heißt es in der *Rede*:

Denn das ist der Anfang aller Poesie den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Fantasie, in das ursprüngliche Chaos⁴ der menschlichen Natur zu versetzen, für das ich kein schöneres Symbol bis jetzt kenne, als das bunte Gewimmel der alten Götter (ebd., S. 195).

Die Natur des schöpferischen Geistes ist unabhängig von ihrer inhaltlichen Denotation, sie bezieht sich auf den inneren Vorgang der Einbildungskraft. Die Revolution in der Poesie und der Poetologie ist wohl die romantische Grundeinstellung, worin sie sich von den rationalen Vorstellungen und Bildern unterscheidet. Die autonome Poetologie, wie sie in dem *Gespräch über die Poesie* (ebd., S. 165–171), dessen die *Rede über die Mythologie* der hervorragende

³ Im Gegensatz zu „Ironie“, die ein ständiges Durchbrechen und Transzendieren der eigenen dichterischen Schöpfung bedeutet, betont „Arabeske“ den integrierenden Gesichtspunkt einer rein poetologischen Wirklichkeit (Vgl. dazu Polheim 1966).

⁴ Das Wort ‚Chaos‘ bedeutet für Schlegel nicht die Unordnung, Alfred Schlagdenhauffen interpretiert dieses von Schlegel vielfältig gebrauchte Wort wie folgt: „Nicht als ‚Verwirrung‘ ist Friedrich Schlegels ‚Chaos‘ zu deuten, sondern als Expansion, als Ausdruck derjenigen Kräfte, die allem und jedem zugrunde liegen, nämlich des Lebens selbst“ (Schlagdenhauffen 1970, S. 31). Vgl. dazu den folgenden Satz aus der *Rede über die Mythologie*: „Aber die höchste Schönheit, ja die höchste Ordnung ist denn doch nur die des Chaos, nämlich eines solchen, welches nur auf die Berührung der Liebe wartet“ (Schlegel 2005, S. 191).

Bestandteil ist, zum Ausdruck kommt, geht aus dem Bewusstseinszustand hervor, der in „Mysterien“ (ebd., S. 192) und der „Mystik“ (ebd., S. 196) sich kundgibt. Daraus entwickelt sich der romantische Kunstpathos, der seinen Ausdruck in den literarischen Innovationen findet. Es sind die semantischen Ausdrucksformen für die romantische Phänomenalität des Geistes. Im *Gespräch über die Poesie* werden die einzelnen Dichtungsarten auf ihre „wilde Kraft“ (ebd., S. 177), ihre „heilige Kraft“ (ebd., S. 173), ihre „höchste Kraft“ (ebd., S. 183), also insgesamt auf ihre „magische Kraft“ (ebd., S. 189) und nicht auf ihre politischen oder historischen Voraussetzungen hin untersucht. Schlegel hat seine Kategorie der „Unverständlichkeit“, seine frühromantische Theorie poetischer Sprache, als eines selbstreferentiellen Ausdruckssystems mit dem bekannten Satz verstärkt: „Ich wollte zeigen, daß die Worte sich selbst oft besser verstehen, als diejenigen, von denen sie gebraucht werden“ (Schlegel 1971, S. 531). In seinen *Athenäum-Fragmenten* betont er nachdrücklich: „Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben, und keins zu haben. Er wird sich also wohl entschließen müssen, beides zu verbinden“ (Schlegel 2005, S. 82). Schlegels Sprachdenken, das von einem kontingenten Zustandserlebnis ausgeht, bringt das Erlebnis der Nichtdualität in der Form einer paradoxen gleichzeitigen Bejahung und Verneinung. Mit dem obigen Zitat wird nicht das Verweilen bei der Zweiheit von System und Nicht-System beschrieben; es wird der poetologische Bewusstseinszustand zum Ausdruck gebracht, der mit aller Vorsicht vor den einengenden Tendenzen der Begriffe, spezifisch menschliche Erlebnisform umschreibt. Die Sprache wird von Schlegel als primordiales Phänomen betrachtet, indem man sie als schöpferisch und neue Perspektiven setzend erkennt. Schlegels „neue Mythologie“ ist auf vielerlei Weise für den Übergang von tradierter hermeneutischer Praxis in die moderne kennzeichnend. In struktureller Hinsicht ist hier ein neuer Umgang mit syntaktischer Freiheit erkennbar. Und so befinden wir uns auf den Spuren Foucaults und Derridas im Fahrwasser der ganzen „linguistische Wende“, die vor allem auf Ferdinand de Saussure zurückgeht. Schlegels formal-semantische Indizien eines innovatorischen Bewusstseins kann man zu Formen der hermeneutischen Phänomenologie und der ‚Ästhetischen Theorie‘ bei Bergson, Musil, Husserl, Heidegger, Gadamer, Wittgenstein und Adorno in Beziehung setzen. Heidegger ist auch der Wegbreiter des Poststrukturalismus, und seine Destruktion der rationalistischen Ontologie erscheint bei Derrida als Dekonstruktion, eine Theorie, die sich vielfältig mit dieser Analyse berührt.

Es ist angebracht, einige der genannten Autoren zum Wort kommen zu lassen. Für unsere Diskussion eines Bildes der Welt, dessen semantisches Potential von keinem Begriff ausgeschöpft werden kann, ist Ludwig Wittgenstein von Bedeutung. Auch für ihn liegt der schöpferische Grund außerhalb der Sphäre des Systems. Um diese unaussprechliche Wirklichkeit darstellen zu können, müssen wir uns mit dem Satz außerhalb der Logik aufstellen können, d.h. außerhalb der

Welt (vgl. Wittgenstein 1984, Bd. 1, S. 33). An einer anderen Stelle des *Tractatus* heißt es: „Der Sinn der Welt muß außerhalb ihrer liegen. In der Welt ist alles, wie es ist, und geschieht alles, wie es geschieht; es gibt *in* ihr keinen Wert – wenn es ihn gäbe, so hätte er keinen Wert (ebd., S. 82). Wittgenstein sucht nach einer Methode der Darstellung, die das Unaussprechliche zu zeigen imstande wäre. Am Ende des *Tractatus* zeigt sich ja, dass Aussageberechnung „lediglich das logische Skelett einer komplexen raffinierten Metapher“ darstellt (Janik, Toulmin 1986, S. 258). Diese nicht manifeste Ebene, frei von Objekten jeder Art, ohne Eigenschaften oder Gegenstände, ist das Fundament, die Ursache oder der schöpferische Grund aller anderen Dimensionen. Ähnlich meint Robert Musil (1976, Bd. 2, S. 747): „Was nicht bewiesen werden kann, hat den größten Wert.“ Die mystische Überdeterminiertheit des Geistes-Begriffs wird von Musil im *Mann ohne Eigenschaften* illustriert. Das Spezialgebiet, in dem diese Dimension zum Ausdruck kommen kann, ist nach diesen Autoren, nicht Philosophie, sondern Poesie. Auch in den späteren Arbeiten Gadamer finden sich Hinweise darauf, dass die Hermeneutik selbst als ein Denken des Unvordenklichen sein soll. Den letzten Grund dieser Unvordenklichkeit fand Gadamer in der Sprachlichkeit. Der Charakter unserer Sprachlichkeit besagt aber, was sich nie ganz in das Denken einholen lässt. So ist es mit der Sprachlichkeit in der Hermeneutik: sie ist der Horizont, in dem sich alles Verstehen vollzieht, aber es gibt keinen Horizont, um ihn selbst zu fassen. Deshalb ist die Sprachlichkeit nach Gadamer unhintergebar und unvordenklich (vgl. Gadamer 1987, Bd. 3, S. 236). Der Konflikt zwischen Kunst und ihrer Theorie kommt bei den beiden, nach Nietzsche, weitest reichenden Kunsttheoretikern Martin Heidegger und Theodor W. Adorno am deutlichsten zum Ausdruck. Heideggers späte Einsichten zu ästhetischer Theorie der Kunst enthalten ästhetische Bestimmungen, die sich gegen die metaphysische Dichtungstheorie richten und das Motiv des Erhabenen als die Kategorie des Nichtidentischen interpretiert. Seine Diskussion über den Zwiespalt zwischen Wahrheit und Kunst, den Nietzsche zu lösen versuchte, gipfelte in dem Satz: „Die Kunst ist mehr wert als die Wahrheit“ (Heidegger 1961, Bd. 1, S. 218, vgl. auch S. 167ff.).⁵ Auch von Adorno wird das Ästhetische außerhalb universeller Referenz thematisiert. Das Erhabene, das Kunsthafte des Kunstwerkes, wird von ihm als das Inkommensurable, als das Nicht-Identische und als ein „Anderes“, als ein von dem als bekannte Dinge identifiziertes Unterschiedenes gesehen (vgl. dazu Adorno 1974, S. 98).

Die Kunst, die sich als autonome Schöpfungsmacht erfährt und diese Macht selbstbewusst als wichtig erklärt, wird von den einen als negativ, von den anderen als positiv beurteilt. Diese Negativität oder Positivität liegt jedes Mal in ihrer schöpferischen Freiheit beschlossen. Denn die „*creatio ex nihilo*“, wie

⁵ Zum Heideggers Wahrheitsbegriff vgl. außerdem (Heidegger 1980, S. 36).

Schlegel seine Mythologie versteht,⁶ ist die herrliche Gestaltungsform des Schöpfertums. Schlegels „neue Mythologie“ und seine frühromantische Theorie der dichterischen Sprache als eines selbstreferentiellen Ausdruckssystems hat viele seiner Zeitgenossen verwirrt. Sie war für die traditionelle Ästhetik ein Ärgernis und kann auch heute ein Ärgernis sein für die Germanistik, die sich als historische und nicht als ästhetische Disziplin versteht.

Die vorliegenden Ausführungen kann man mit einem Zitat aus dem Werk Viktor E. Frankls (1983), eines der bekanntesten Psychoanalytiker des 20. Jahrhunderts und des Begründers der Logotherapie und Existenzanalyse abschließen, in dem er Stellung zum ästhetisch Unbewussten bezieht, das Schlegel als mythologischen Akt interpretiert:

Innerhalb des geistig Unbewussten gibt es neben dem ethisch Unbewussten, dem moralischen Gewissen, sozusagen auch ästhetisch Unbewusstes – das künstlerische Gewissen. Sowohl hinsichtlich künstlerischer Produktion als auch Reproduktion ist Künstler auf unbewusste Geistigkeit in diesem Sinne auch angewiesen. Der an sich irrationalen und daher auch nicht restlos rationalisierbaren Intuition des Gewissens entspricht beim Künstler die Inspiration, und auch sie ist in einer Sphäre unbewusster Geistigkeit verwurzelt. Aus ihr heraus schafft der Künstler, und damit sind und bleiben die Quellen, aus denen er schöpft, in einem bewusstseinsmäßig niemals restlos erhellbaren Dunkel. Es zeigt sich sogar immer wieder, daß zumindest die übermäßige Bewusstheit mit solcher Produktion ‚aus dem Unbewussten heraus‘ zu interferieren imstande ist; nicht selten wird die forcierte Selbstbeobachtung, der Wille zum bewussten ‚Machen‘ dessen, was sich wie von selbst in unbewusster Tiefe vollziehen müsste, zu einem Handicap des schaffenden Künstlers. Alle unnötige Reflexion kann da nur schaden (ebd., S. 182).

LITERATURVERZEICHNIS

- Adorno T. W. (1974), *Ästhetische Theorie*, hrsg. von G. Adorno, R. Tiedemann, Frankfurt a.M.
 Arasse D. (1988), *Die Macht der Maschine und das Schauspiel der Gerechtigkeit*, Reinbek.
 Benjamin W. (1982), *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, hrsg. von R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.
 Blanchot M. (1987), *Das Athenäum*. In: Bohn V. (Hrsg.), *Romantik. Literatur und Philosophie. Internationale Beiträge zu Poetik*, Frankfurt a.M., S. 107–120.
 Bohrer K. H. (1983a), *Friedrich Schlegels Rede über die Mythologie*. In: Bohrer K. H. (Hrsg.), *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, Frankfurt a.M., S. 52–82.
 Bohrer K. H. (1983b), *Vorwort*, In: Bohrer K. H. (Hrsg.), *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, Frankfurt a.M., S. 7–11.
 Bohrer K. H. (1994), *Deutsche Romantik und Französische Revolution. Die ästhetische Abbildbarkeit des historischen Ereignisses*. In: Bohrer K. H. (Hrsg.), *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*, Frankfurt a.M., S. 8–31.

⁶ Vgl. dazu den Satz aus der *Rede über die Mythologie*: „Aus dem Inneren herausarbeiten das alles muß der moderne Dichter, und viele haben es herrlich getan, aber bis jetzt nur jeder allein, jedes Werk wie eine neue Schöpfung von vorn an aus Nichts“ (Schlegel 2005, S. 190).

- Frankl V. E. (1983), *Theorie und Therapie der Neurosen. Einführung in Logotherapie und Existenzanalyse*, München, Basel.
- Gadamer H. G. (1987), *Gesammelte Werke*, Bd. 3: *Die Sprache der Metaphysik*, Tübingen, S. 229–237.
- Janik A., Toulmin S. (1986), *Wittgensteins Wien*, übers. von R. Merkel, München.
- Jauß H. R. (1970), *Schlegels und Schillers Replik auf die „Querelle des Anciens et des Modernes“*. In: ders., *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a.M., S. 90–94.
- Heidegger M. (1961), *Nietzsche*, Bd. 1, Pfullingen.
- Heidegger M. (1980), *Der Ursprung des Kunstwerks*, Frankfurt a.M.
- Novalis (1960 ff.), *Schriften*, hrsg. von P. Klockholz, R. Samuel, Stuttgart.
- Polheim K. K. (1966), *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, München, Paderborn, Wien.
- Musil R. (1976), *Tagebücher*, hrsg. von A. Frise, Reinbek.
- Schlagdenhauffen A. (1970), *Die Grundzüge des Athenäum*, In: *Deutsche Philologie (Friedrich Schlegel und die Romantik)*, Bd. 88, Sonderheft, Berlin, S. 19–41.
- Schlegel F. (1967), *Kritische Ausgabe*, hrsg. von E. Behler, J. Anstett, H. Eichner, Paderborn.
- Schlegel F. (1971), *Kritische Schriften*, hrsg. von W. Rasch, München.
- Schlegel F. (2005), *„Athenäums“ – Fragmente und andere Schriften*, Auswahl und Nachwort von A. Huysen, Stuttgart.
- Vorelle M. (1985), *Die Französische Revolution. Soziale Bewegung und Umbruch der Mentalitäten*, Frankfurt a.M.
- Wiśniewski W. (1999), *Friedrich Schlegel – Revolution und Entgrenzungsästhetik*. In: Garycka A., Mańczyk A. (Hrsg.), *Studia i Materiały*, Germanistyka, Zielona Góra, Bd. 36, H. 8, S. 31–38.
- Wiśniewski W. (2009), *Anthropologie und Ästhetik. Zur archaischen Dimension der „Elektra“ von Hugo von Hofmannsthal*. In: Leyko M., Pelka A., Prykowska-Michalak K. (Hrsg.), *Felix Austria – Dekonstruktion eines Mythos? Das österreichische Drama und Theater seit Beginn des 20. Jahrhunderts*, Fernwald, S. 120–130.
- Wittgenstein L. (1984), *Werkausgabe in 8 Bänden*, Frankfurt a.M.
- Zeuch U. (1991), *Das Unendliche – „Höchste Fülle“ oder Nichts? Zur Problematik von Friedrich Schlegels Geist-Begriff und dessen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen*, Würzburg.

Włodzimierz Wiśniewski

**FREDERIC SCHLEGEL'S WAY TO "NEW MYTHOLOGY". ANTHROPOLOGICAL
AND AESTHETICAL ANALYSIS**
(Summary)

The Schlegel's aesthetic theory, which he named the "new mythology", was most exhaustively formulated in *Talk on Mythology (Rede über die Mythologie)*. In the beginning of the paper, the author analyses complex relations between the social movement of the French Revolution and Schlegel's aesthetic views. The relations evolve from philosophical and historical to mythological interpretation. The wrecking and innovative attitude of the Revolution time is of Dionysian nature. The Dionysian motive should find an aesthetic realization in the metaphoric and innovative language of poetry. Whatever is magical, is for Schlegel most poetic. In the final part of the article, the author shows the conflict existing between the art and its theory exemplified with selected authors.